

«Potenze del destino» e «disintossicazione del tragico» in Aby Warburg

Alice Barale

È con un'introduzione alla conferenza sulle *Metamorfosi* di Ovidio tenuta da Karl Reinhardt alla Kulturwissenschaftliche Bibliothek che Warburg, appena rientrato dal lungo ricovero psichiatrico di Kreuzlingen, riprende la propria attività amburghese. La guarigione segna così l'inizio di una reinterpretazione dei temi ovidiani che, attraverso il *Rembrandt-Vortrag* sino alla mostra del 1927 sulle *Metamorfosi* e alle ultime riflessioni sul mito di Fetonte, caratterizzerà tutto il periodo successivo alla malattia. Ad esprimersi in essa, sin dagli appunti preparatori alla presentazione di Reinhardt, è l'intenzione di fare emergere, dal carattere «leggiadro» della narrazione di Ovidio, il «vigoroso avvicinamento patetico alla divinità» che si cela in essa come «[...] fondo della cultura tragica greca» (Warburg [1924/R]: 268).

Come Warburg intenda questo sostrato tragico può essere indagato a partire da un testo di poco precedente alla presentazione di Reinhardt, che risale quindi ancora al periodo del ricovero, i frammenti riuniti sotto il titolo "Potenze del destino nello specchio del simbolismo anticheggiante".

Ad aprire la raccolta sono due atteggiamenti contrapposti nei confronti del destino. Allo «sguardo platonico», come contemplazione della «totalità cosmica», che «si esprime per esempio e soprattutto nella migrazione attraverso le sfere» celesti, si oppone, come «coscienza dell'assolutamente obbligato viaggio di morte agli inferi» ([1924/S]: 42), il «lamento orfico»:

Da un lato – scrive Warburg poco più avanti – la necessità cosmica, legislatrice ed immanente, e l'uomo come una particella di tutto ciò. Dall'altro la violenza assolutamente annientatrice del destino nemico all'uomo, l'invidia degli antichi dei, tutta la cerchia tragica degli annientati. Ad essi appartiene Orfeo, e il lamento contro il destino, contro la morte.

Al tragico non si lega dunque qui, come farebbe pensare l'ascendenza nietzschiana che il tema ha in Warburg, Dioniso, ma Orfeo. Orfeo che rappresenta per Giorgio Colli l'unità, che lo stesso Nietzsche non avrebbe colto appieno, tra Apollo e Dioniso. Un'unità non meno dilaniante, come mostra la fine di colui che la incarna (fig. 1), di Dioniso stesso. Si profila così una discontinuità tra Warburg e Nietzsche che potrebbe toccare la natura stessa dell'immagine e del tragico, nella loro differenza tanto da Nietzsche quanto da Colli.

Nel suo opporsi allo sguardo platonico come atto di dedizione alla totalità cosmica, il lamento orfico è protesta contro quest'ultima, volontà di trattenere ciò che in essa si dilegua. È proprio alla luce di questo «impulso alla presa» ([1924/S]: 44) e del suo necessario fallimento che Warburg interpreta le *Metamorfosi* di Ovidio. Al centro degli appunti per la presentazione di Reinhardt è infatti il tema ovidiano dell'inseguimento. Da quest'ultimo il Rinascimento è, come Warburg aveva già mostrato nel saggio su Botticelli, particolarmente avvinto. Oltre che motivo pittorico, l'inseguimento è, per la cultura rinascimentale delle feste, evento scenico, movimento reale. Al suo andamento leggiadro (che si esprime in quella fuga nel vento nelle *Metamorfosi* di Daphne di fronte ad Apollo che fornisce per Warburg il modello delle rappresentazioni rinascimentali del rapimento amoroso; [1891]: 119-127) si contrappone però, negli appunti per la conferenza di Reinhardt, il suo fondo sacrificale e violento, che si svela nella metamorfosi della preda, nel suo svanire nel grembo della natura.

Il legame che la narrazione di Ovidio intrattiene in questo modo, nel suo fondo tragico, con il motivo classico del lamento funebre emerge nell'arte di Antonio Tempesta, incisore italiano al centro del saggio su Rembrandt perché destinato a influenzare profondamente l'arte olandese del Seicento. Nelle illustrazioni che quest'ultimo dà delle *Metamorfosi* rivive infatti, nei medesimi gesti, quel dibattersi che scandisce, sugli antichi sarcofagi, il passaggio tra la vita e la morte (fig. 3). La ribellione vana di Proserpina, come quella della ninfa Ciane, che assiste impotente alla sua scomparsa, si esprimono nel Tempesta in un gesticolare «sovraintensificato» ([1926]: 443) che ha il proprio modello nell'arte funeraria dell'antichità. Nella sua parentela con quest'ultima, la narrazione ovidiana svela così, «sotto al simbolo dell'eterno divenire», la «danza della morte» che ne costituisce l'«idea originaria» (ivi: 446).

In un appunto relativo alla conferenza su Rembrandt, citato da Claudia Cieri Via e ripreso in parte nelle annotazioni warburghiane alla mostra su Ovidio, Warburg scrive che è nel carattere circolare di questa danza che è racchiusa la possibilità di una «disintossi-

cazione del tragico» (Cieri Via [2004]: 331; Warburg [1927]: 669). Occorre allora domandarsi come possa l'immagine, nel suo fare propria la circolarità del divenire, annullarne il carattere tragico. Nel rito, e nelle feste in quanto «forme affievolite» della «prassi culturale» (Warburg [1924/R]: 268), questo processo sembra realizzarsi infatti in modo ancora parziale: il culto «raccolge formandole la somma delle impressioni», ma «continua ad essere un movimento sofferente» (*ibidem*).

Questa duplicità insita nella sfera rituale è interrogata da Warburg in questo periodo attraverso *Il ramo d'oro* di Frazer. Nell'innalzamento di Brinnone sugli scudi (fig. 4), raffigurato nel Palazzo Reale di Amsterdam accanto al *Giuramento di Claudio Civile* di Rembrandt (poi sostituito con quello di Ovens), Warburg scorge infatti il residuo di un'usanza antichissima che sopravvive in alcune cerimonie delle feste, come l'inglese Morris dance (fig. 5 e 6): al centro di un cerchio, il pazzo è venerato e poi, improvvisamente, ucciso e risuscitato. «Nonostante la presenza di alcuni aspetti sciocchi», scrive Warburg nel saggio su Rembrandt, «è certo che con questa danza si entra in un ambito dove regna lo scherno, vale a dire nel regno dei Saturnalia, dove il sommo onore terreno si lega a una fine infame e violenta» (ivi: 577). È stato Frazer che «nel suo *Ramo d'oro* ci ha indicato la strada per comprendere una tale *duplice tragicità della regalità originaria in quanto polarità inerente alla sua forma primitiva*» (*ibidem*). Al fondo della «strana e ricorrente tragedia» (Frazer [1922]: 12) che investe il sacerdote del bosco di Nemi (fig. 7), che vive la sua agitata gloria sino a che qualcuno, sfidandolo, non ne prende il posto, è infatti il suo legame privilegiato con il cosmo. Poiché il re-dio rappresenta, all'origine, il legame con le forze della natura, come quest'ultima deve poter morire e rinascere. Il suo posto viene così preso talvolta da un finto re, come lo schiavo che nelle feste babilonesi delle Sacee veniva incoronato e poi ucciso, perchè il vero sovrano potesse rinascere assieme al nuovo anno. Uno di questi re temporanei era forse anche, secondo un'ipotesi che lo stesso Frazer ha poi espunto dall'edizione ridotta, quella più famosa, de *Il ramo d'oro* (ed è stata ora ripubblicata a parte: cfr. Frazer [1900] 2007), Gesù, così come, in tempi di cui si è probabilmente persa la memoria, il buffo re dei Saturnali romani. Ad emergere, nel carattere «duplice» della tragedia, nello sdoppiarsi delle parti tra chi muore davvero e chi rinasce per finta, è il conflitto tra la vita della natura e quella del singolo, la resistenza che quest'ultima oppone alla propria assimilazione. È in virtù di questo attrito - che si manifesta in Frazer anche attraverso la sua spesso mal giudicata presa di distanza nei confronti della componente «sinistra» del proprio oggetto - che la circolarità del rito può convertirsi per Warburg in una circolarità più interna, che può forse iniziare ad esse-

re indagata a partire dalle rappresentazione che del rapimento di Proserpina dà Rembrandt (fig. 8).

Fulcro dell'analisi di Warburg è, come è noto, il venir meno in Rembrandt della gestualità sovrintensificata del barocco. Proserpina non si torce più, come nel Tempesta, verso lo spettatore, come in un vano, prolungato saluto, ma «afferra» Plutone «in modo risoluto alla faccia» (Warburg [1926]: 440). Allo stesso modo le sue compagne non lamentano, come la ninfa Ciane nell'incisione italiana, la sua scomparsa levando le braccia al cielo, ma si aggrappano con forza alla sua veste. L'accadere che nel Tempesta il protrarsi del gesto aveva sospinto dietro le quinte riconquista dunque la scena. Nello slancio improvviso con cui i cavalli di Plutone si avviano a scomparire nel baratro riecheggia infatti il racconto di Ovidio, che «fa piantare al furioso principe degli Inferi il suo scettro quando la terra non apre abbastanza velocemente il suo crepaccio, e *solo a questo punto* si apre l'abisso che divora il tiro» (*ibidem*). Ad essere scandito, in Rembrandt come in Ovidio, è dunque il momento esatto della caduta. La morte non lascia spazio al compianto, ma è scontro fulmineo, rapimento improvviso che porta allo scoperto il carattere violento, non mediabile del tempo. Alla dimensione parallela, protetta, a cui rimanda il bel giovane alato che è per Lessing la raffigurazione classica della morte (Lessing [1769]; fig. 9) si contrappone, nell'immagine rapace di *Thanatos* - compagna alle Erinni nelle «mani pesanti», come contro Lessing rivendica tra i primi Herder (Herder [1774]: 527) – la percezione dell'istante come sradicamento, salto tra due baratri. All'oscurità in cui la Proserpina di Rembrandt sta per sprofondare risponde infatti alle sue spalle quella da cui, come «dall'acqua» (Warburg [1926]: 440), sembrano emergere, nel tentativo di trattenerla, le sue compagne. Nell'isola di luce in cui Proserpina ingaggia la sua lotta, la rivolta non può darsi dunque che come presa fulminea, gesto che non sfugge al destino ma lo trattiene presso di sé, interrompendone, per un istante, il ciclo. «Rafforzamento della rivolta attraverso l'afferrare...» ([1929]: 923) scrive Warburg negli appunti redatti durante il suo ultimo viaggio in Italia. E subito dopo: «catarsi della *heimàrmene*». Quel «raccolgliere» che nel rito è ancora «movimento sofferente» diviene dunque qui raccoglimento istantaneo, calato nel ciclo della vita, che attraverso di esso si lega, come attraverso un intervallo nella respirazione, alla singolarità dell'attimo:

[...] L'ascesa di Elio verso il Sole e la discesa di Proserpina negli Inferi – si legge verso la fine degli appunti su Rembrandt – simboleggiano due tappe che appartengono in modo inscindibile al ciclo della vita, come l'ispirazione e l'espirazione. Come unico bagaglio per intraprendere questo viaggio possiamo portare con noi solo l'intervallo eternamente mobile tra

impulso e azione: sta a noi decidere quanto possiamo dilatare, con l'aiuto di Mnemosyne, questo intervallo della respirazione. ([1926]: 632)

Questa riflessione sul legame tra Elio e Proserpina diviene, nella «spedizione alle fonti dell'entusiasmo» ([1926-1929]: 467) che Warburg compie durante il suo ultimo anno di vita in Italia, indagine sul campo sulla «tragedia dell'eliotropia» (ivi: 457). Il principio solare, «eliotropico» ed «apollineo» (ivi: 363), che nelle allegorie neoplatoniche del Tempio malatestiano di Rimini intona come Apollo con la sua lira l'armonia delle sfere (fig. 10) e sovrasta come astro sul carro i pianeti (fig. 11), si rivela infatti nel viaggio di Warburg verso sud come il principio della divina follia, di quell'«ascensione» che è al tempo stesso – come lo stoicismo e il mitraismo hanno voluto rappresentare nel volo con cui Fetonte, perso il controllo del carro del padre, incendia la terra (fig. 12) – avvicendamento cosmico, «incendio universale» ([1929]: 935), in cui il trionfatore stesso «è bruciato» ([1926-1929]: 457).

È la trasformazione di questo processo che Warburg indaga in Giordano Bruno. In quest'ultimo l'eliotropismo diviene infatti «eliotropismo interno», movimento che ha il proprio principio in quel «sole» intermittente «della ragione» (ivi: 451) che è la «scintilla della coscienza» (ivi: 430), la «sinderesi». Ad incarnare quest'ultima è, nello *Spaccio della bestia trionfante*, Momo, il dio del biasimo e della beffa, che aiuta Giove, divenuto vecchio e saggio, a liberare il cielo dalle creature bestiali di cui le sue metamorfosi giovanili l'hanno popolato. Non è tuttavia per mezzo di un processo astrattivo che le virtù prendono in cielo il posto delle immagini, ma attraverso le forze che in queste stesse ultime sono imprigionate. Bruno, scrive Warburg nel suo diario da Napoli, «trasforma come per magia il terrore dinamicamente ipostatizzante in attività che pone energeticamente uno scopo» (ivi: 457). A fare «esplodere» quei «gusci delle sfere cosmiche» (ivi: 386) che la contemplazione nei frammenti sul destino percorreva avanti e indietro è dunque una lotta che si svolge attraverso il corpo e nel corpo di chi la conduce.

Nel «disquarto» a cui va incontro il protagonista degli *Eroici furori* la disintossicazione del tragico può allora forse venire a un chiarimento. Ad offrirsi alla visione di Atteone non è infatti Dioniso, a cui il suo essere dilaniato lo accomuna, ma Diana. Dea della natura selvaggia, signora degli animali feroci (*pòtnia theròn*) proprio come Dioniso ne è il signore, quest'ultima non si lascia scorgere però che come ombra, «luce che è nell'opacità della materia» (Bruno [1585]: 127). Diana non sta, come Dioniso nella tradizione orfica, davanti allo specchio, ma è essa stessa «specchio vivente» (Bruno [1591]: 96), riflesso irripetibile e sfuggente. Giorgio Colli scrive che «Dioniso nasce da un'occhiata su tutta la vita: come si può guardare insieme tutta la vita? Questa è la tracotanza del conoscere:

se si vive si è dentro una certa vita, ma voler essere dentro a tutta la vita assieme, ecco, questo suscita Dioniso, come dio onde sorge la sapienza» ([1977]: 15). Dal carattere umbratile di Diana deriva, al contrario, la necessità dell'in-stare: «*Amor instat ut instans*» (Bruno [1585]: 39). Il «disdegno e disgusto aggressivo» che consegue nel culto di Dioniso all'«occhiata su tutta la vita» come «improvvisa, lacerante intuizione pessimistica» di quest'ultima (Colli [1977]: 20-21) lascia il posto nell'esperienza di Atteone ad un'estasi che è al tempo stesso un'«immersione (*Einsenkung*)» (Warburg [1926-1929]: 452). Uno sprofondare non in quel palpito contro il quale Colli invita a diffidare nello scoprire, in *Dopo Nietzsche*, il presente come trama del ricordo ([1974]: 62), ma in quell'intervallo tra i palpiti, che solo rende possibile al ricordo di tornare. In esso l'affermazione di Nietzsche secondo la quale «la vita è un mezzo della conoscenza» ([1882]: 178) può forse tornare a rovesciarsi e nel farsi incontro della conoscenza alla vita può affiorare quella che Warburg chiama la possibilità «nonostante il diluvio», di «un'etica non irata» (Warburg [1927]: 669).



Fig. 1. La morte di Orfeo nell'immagine di Dürer, studiata da Warburg
(*Dürer und die italienische Antike*, 1905)



Fig. 2. Zefiro insegue Chloris (part. da Botticelli, *La Primavera*)



Fig. 3. A. Tempesta, *Ratto di Proserpina*



Fig. 4. A. Tempesta, *Brinnone innalzato sugli scudi*



Fig. 5. Morris dance a Pentecoste (da R. Chambers, *The book of days*, 1881)



Fig. 6. Morris dance, 1475 (Israhel van Meckenem il giovane)



Fig. 7. Turner, *Il ramo d'oro* (1834)

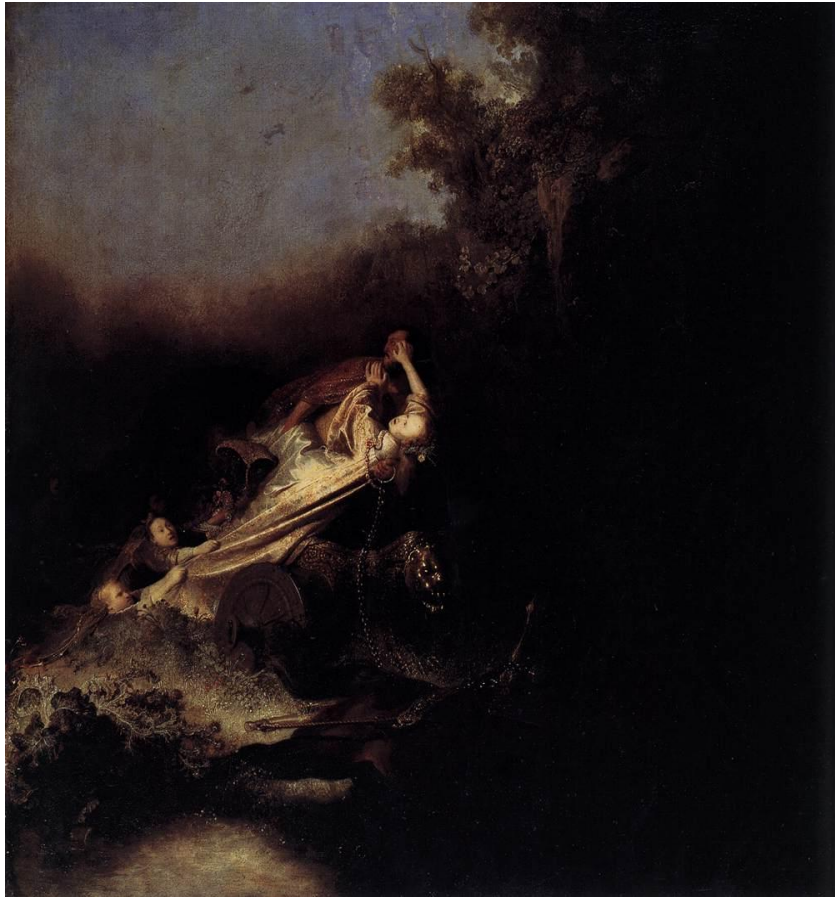


Fig. 8. Rembrandt, *Ratto di Proserpina* (1632)



Fig. 9. Lessing, *Wie die Alten den Tod gebildet*, 1769, frontespizio
(part. da un sarcofago con Prometeo, Roma, Campidoglio)



Figg. 10-11. Tempio Malatestiano, Apollo con la lira (Cappella delle Arti e delle Muse)
e Carro del Sole (Cappella dei pianeti)



Fig. 12. Michelangelo, *La caduta di Fetonte* (1533)

Bibliografia

- Bruno, G., 1584: *Spaccio della bestia trionfante*, a cura di M. Ciliberto, BUR, Milano 2008.
- Bruno, G., 1585: *Eroici furori*, a cura di M. Ciliberto, Laterza, Roma-Bari 2000.
- Bruno, G., 1591: *De imaginum, signorum et idearum compositione*, in *Opera latine conscripta*, Napoli-Firenze 1879-91, II, 3.
- Cieri Via, C., 2004: Un'idea per le *Metamorfosi* di Ovidio, in C. Cieri Via, P. Montani, *Lo sguardo di Giano*, Aragno, Torino, pp. 303-343.
- Colli, G., 1974: *Dopo Nietzsche*, Adelphi, Milano.
- Colli, G., 1977: *La sapienza greca*, Adelphi, Milano 2009.
- Frazer, J. G., 1922: *The golden bough: a study in magic and religion*, trad. it. di L. de Bosis, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Boringhieri, Torino 2007.
- Frazer, J. G., 1900 [2007]: *La crocifissione di Cristo*. Seguito da *La crocifissione di Aman di Edgar Wind*, Quodlibet, Macerata 2007.
- Herder, J. G., 1774: *Wie die Alten den Tod gebildet?*, in *Sämmtliche Werke*, a cura di E. Suphan, vol. V, Weidmann, Berlin 1891, pp. 656-676.
- Lessing, G. E., 1769: *Wie die Alten den Tod gebildet*, trad. it. di S. Sciacca *Come gli antichi raffiguravano la morte*, Novecento, Palermo 1983.
- Nietzsche, F., 1882: *Die fröhliche Wissenschaft*, trad. it. di F. Masini *La gaia scienza*, Mondadori, Milano 1971.
- Warburg, A., 1891: *Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling". Eine Untersuchung über die Vorstellung der Antike in der italienischen Frührenaissance*, trad. it. di M. Ghelardi *La Nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli. Un'indagine sulle rappresentazioni dell'Antico nel primo Rinascimento italiano*, in *Opere*, vol. I, Aragno, Torino 2004.
- Warburg, A., 1924/R: *Zum Vortrag von Karl Reinhardt über Ovids Metamorphosen*, trad. it. di M. Ghelardi *A proposito della conferenza di Karl Reinhardt sulle Metamorfosi di Ovidio*, in A. Warburg, *Opere*, vol. II, Aragno, Torino 2008.
- Warburg, A., 1924/S: *Schicksalmächte im Spiegel antikisierender Symbolik*, in A. Warburg, *Per Monstra ad Sphaeram*, a cura di D. Stimilli, Dölling und Galitz, Amburgo 2008.
- Warburg, A., 1926: *Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts*, trad. it. di M. Ghelardi *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt*, in A. Warburg, *Opere*, vol. II, Aragno, Torino 2008.
- Warburg, A., 1926-1929: *Tagebuch der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, a cura di K. Michels e C. Schoell-Glass, Akademie Verlag, Berlino 2001.

Alice Barale, «Potenze del destino» e «disintossicazione del tragico» in Aby Warburg

Warburg, A., 1927: *Ovid Ausstellung*, trad. it. di M. Ghelardi *La mostra su Ovidio*, in A. Warburg, *Opere*, vol. II, Arago, Torino 2008.

Warburg, A., 1929: *Giordano Bruno*, trad. it di M. Ghelardi, in A. Warburg, *Opere*, vol. II, Arago, Torino 2008.